



“Excavando tumbas en el sonido”: memoria de la represión e historia de la recepción de la poesía de Antonio Gamoneda

Citation

Oteiza, Daniel A. "'Excavando tumbas en el sonido': memoria de la represión e historia de la recepción de la poesía de Antonio Gamoneda". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 37. No. 2 (Fall 2013), 233-254.

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:13047659>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

“Excavando tumbas en el sonido”: memoria de la represión e historia de la recepción de la poesía de Antonio Gamoneda

Daniel Aguirre-Oteiza

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 37. No. 2 (Fall 2013)

Este artículo estudia el largo poema de Antonio Gamoneda Descripción de la mentira (1977) como un testimonio de la experiencia personal y colectiva de la represión ocurrida durante la guerra civil española y la dictadura franquista. El artículo explora concretamente de qué forma la oblicua escritura gamonediana da fe de las desapariciones, muertes y olvidos que marcaron el denominado tiempo de silencio del franquismo, y puede servir de lugar de memoria en el contexto del reciente debate sobre la memoria histórica en España. El estudio de la recepción crítica de Descripción de la mentira desde su aparición al comienzo de la transición democrática arroja luz sobre un texto oscuro, carente en principio de indicaciones específicas de lugar y tiempo que ayuden al lector a orientarse en una historia y una geografía definidas. Un recorrido por esta historia de la recepción y, especialmente, por la crítica de Miguel Casado (el lector que más ha contribuido a difundir la obra de Gamoneda) pone de relieve las desapariciones y los olvidos inscritos en Descripción de la mentira y permite definir el poema como una forma de escritura epitáfica que conmemora a los muertos mediante su inserción simbólica en el discurso.

El 22 de noviembre de 2007 el poeta español Antonio Gamoneda descubrió una placa conmemorativa en el número 6 de la avenida Doctor Fleming, su domicilio en la ciudad española de León a partir de 1934. En la placa aparece un texto del poeta:

Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas ... Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro. En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada (*Esta luz* 257).

Según Gamoneda, la placa constituye del “primer testimonio presencial, físico y moral” que se da en León y en toda España de “algo” que guarda relación con su “escritura” (“En Asturias”). Estas declaraciones, hechas veintidós días después de que el Congreso de los Diputados español aprobara la denominada ley de memoria histórica, se inscriben en el contexto del debate sobre la recuperación de la memoria de la represión franquista que ha venido cobrando fuerza en España desde comienzos del siglo XXI (Graham). Gamoneda nació en 1931 en Oviedo y tres años después se trasladó a León, ciudad que en 1936 constituiría una “localización ‘privilegiada’ para el ejercicio de la represión por lo sublevados” contra la república (“En Asturias”). Allí fue a los cinco años de edad testigo de la desaparición de prisioneros en el convento de San Marcos, prisión que el escritor ha calificado de “campo de concentración” (*Lugar* 15). Gamoneda ha vinculado su obra con una experiencia personal y colectiva de la represión marcada por las carencias y el sufrimiento: si la poesía es “una emanación de la vida” y su vida ha sido “también, históricamente, la de todos los leoneses” y “todos los españoles,” el texto que aparece en la placa conmemorativa puede constituir “un testimonio tangible de

conciencia histórica” (“En Asturias”). De este modo el propio escritor relaciona estrechamente tanto la escritura de su obra y las circunstancias históricas y biográficas que la rodearon, como estas y las circunstancias colectivas que condicionó la represión. El caso de Gamoneda resulta en este aspecto significativo, toda vez que en los treinta años transcurridos desde la publicación de *Descripción de la mentira*, uno de sus libros más importantes, tanto su poesía como su figura pública han salido de la relativa oscuridad en que se hallaba para erigirse en lugares de memoria de la represión. Así lo ilustra la mencionada placa conmemorativa.¹

La consistencia de los acercamientos a una obra literaria inspirados en la estrecha relación entre obra y circunstancias histórico-biográficas resulta inestable cuando no falaz. Con todo, es precisamente la tensión textual causada por esta inestabilidad uno de los rasgos que, como se verá, define el discurso testimonial y, en concreto, el particular testimonio que articula el lenguaje poético gamonediano, lenguaje que el propio escritor ha calificado de “oscuro” y “críptico” (*Lugar* 38; “En la tele”). Efectivamente, el texto de *Descripción de la mentira* no ofrece en principio indicaciones específicas de lugar y tiempo, de topónimos y fechas que permitan al lector orientarse claramente en una historia y una geografía definidas. Este artículo explora de qué forma el lenguaje “críptico” gamonediano puede constituir un “lugar de memoria”: tras analizar el vocabulario crítico del poeta y desarrollar la metáfora topológica de la “cripta,” investiga la recepción crítica de *Descripción de la mentira* con el propósito de dilucidar el tipo de experiencia personal y colectiva de la represión de la que es testimonio. La investigación se centra en la crítica de Miguel Casado, el lector que más ha contribuido a sacar a la luz la obra de Gamoneda. La dilucidación de la experiencia que atestigua la poesía

gamonediana permitirá definir *Descripción de la mentira* como una “tumba textual,” una singular forma de escritura epitáfica que, según Paul Ricoeur (367), inserta la muerte en el discurso. De esta forma Gamoneda conmemora la pérdida en cuanto pérdida, como si en su caso recordar no fuera traer algo a la memoria en el sentido de restituir, sino de volver a perder; y hacer memoria fuese devolver al olvido y al silencio, y la escritura la huella de una huella.

Gamoneda empezó a escribir *Descripción de la mentira* poco después de la muerte del dictador Francisco Franco. Este extenso poema, compuesto entre 1975 y 1976 en las poblaciones de Boñar y León, estaría modulado por el testimonio, la historia y la memoria.² *Descripción de la mentira* no sólo es el “testimonio de un tiempo histórico,” sino que constituye el “primer libro poético recapitulativo de lo que pudiera ser una historia que empieza en julio del 36 y termina en el momento de la transición,” así como un “poemario de la transición en cuanto ésta es un momento que excita la memoria” (Gamoneda, “Entrevista”). De este modo, el escritor presenta su texto como una peculiar narración autobiográfica que abarca desde el “tiempo de silencio” correspondiente a la primera década de represión franquista hasta los primeros años de la transición a la democracia en España (Richards 3). La expresión “tiempo de silencio” resulta adecuada toda vez que *Descripción de la mentira* “procede,” precisamente, del “silencio” (Gamoneda, *Lugar* 78). Cuando comenzó el libro, Gamoneda llevaba unos doce años sin escribir: “Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios, / depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición” (*Esta luz* 175).

El texto que aparece en la placa conmemorativa o “lápida,” al decir del propio escritor, forma parte de un poemario titulado precisamente *Lápidas*, libro iniciado en 1977, año de publicación de *Descripción de la mentira* (“Una placa”). Gamoneda ha señalado que *Lápidas* posee un carácter aclaratorio respecto de *Descripción de la mentira*: los fragmentos del primero pueden leerse como “notas a pie de página” del segundo, como si en sus “bloques poemáticos se pusiese en claro no la razón poética pero sí hechos y situaciones velados” (*Solo* 13). Frente a *Descripción de la mentira*, del que los “datos objetivos están retirados,” *Lápidas* resulta menos “críptico” y “desvela en algunas cosas lo que parece un enigma” en el libro anterior: ofrece “cierta puntualización, cierta concreción,” y, así, “situaciones, lugares, hechos, personas adquieren nombre” (“Una conversación”; “En la tele”; *Lugar* 61). Por otro lado, *Lápidas* no sólo ofrece “datos más explícitos,” sino también una “voluntad” de “propiciarlos” y de “localizar la experiencia generadora de otros poemas” como *Descripción de la mentira* (Gamoneda, *Lugar* 39). Aunque la posibilidad de dilucidar aquello que está velado, parece un “enigma” o carece de “nombre” pueda depender del carácter “oscuro” y “críptico” de los datos implícitos o “retirados,” la voluntad que obra en *Lápidas* de “propiciar” dichos datos y “localizar la experiencia generadora” del libro anterior da a entender que no sólo es “oscuro” y “críptico” el texto mismo, sino también el lugar preciso de una “experiencia” (y aun una “razón poética”) que los “datos” podrían permitir averiguar y delimitar.³ Vistos así, los datos, pese a parecer parcialmente desvelados en *Lápidas*, no bastan por sí solos para atenuar la oscuridad de *Descripción de la mentira* y arrojar luz sobre el lugar oculto de una experiencia cuyo nombre, si alguno tiene, no coincide cabalmente con los otorgados a “situaciones, lugares, hechos, personas” o a las

circunstancias histórico-biográficas. Esquemáticamente, estos nombres aludirían a la cara desvelada, exterior de los datos; la experiencia tendría lugar allá donde “situaciones, lugares, hechos, personas” quedan ocultos, escondidos; en la cara interior de los datos.⁴ En principio, pues, la “razón poética” de *Descripción de la mentira* se basa, a partir de *Lápidas*, en una metáfora topológica que articularía dos espacios de unos mismos datos. En términos relativos, el primero sería un espacio exterior, desvelado, claro; el segundo, un espacio interior, velado, oscuro: un espacio “críptico.” El primero, voluntario y “objetivo,” del que cabría hacer una lectura “informativa”; el segundo, involuntario, “subjetivo” (en el sentido de sujeto a una posible “interiorización”), de lectura “enigmática.”⁵

Conforme a esta metáfora topológica de apariencia binaria, procede desarrollar la estructura de la lápida. Por un lado, la lápida que el escritor descubre en León es calificada de “testimonio tangible”: testimonio literalmente perceptible y exterior, a la luz, explícito. Es más, en cuanto los datos que contiene pueden ser comunicados y compartidos, la lápida permite recorrer un camino que conduciría de la vida del escritor a la vida de un determinado colectivo, un camino que mediaría, incluso, entre el lugar de una experiencia particular y una “localización ‘privilegiada’ para el ejercicio de la represión” (“En Asturias”). La lápida cumple su función toda vez que permite una lectura testimonial en la que convergen lo particular con lo colectivo y, si acaso, lo privado con lo público.⁶ El fragmento de *Lápidas* inscrito en la lápida de León puede ser, así, “testimonio” de unos “hechos o situaciones” cuyos “nombres” admitirían una lectura susceptible de divulgación.⁷ Por otro lado, la metáfora topológica de la lápida presenta un cariz enigmático, un espacio del que los “datos objetivos están retirados.” Este espacio,

en principio subjetivo, oculto, carente de nombre, particular, interior e incluso íntimo, constituye un enigma, una “cripta” textual. Las características del mismo, aun indefinidas, permitirían explicar por qué el fragmento elegido para recordar una historia de la represión, perteneciente a *Lápidas*, es considerado una mera nota a pie de página del texto al que sirve de complemento; esto es, por qué *Descripción de la mentira* oculta datos o aspectos de datos que sólo las “lápidas conmemorativas” del libro posterior desvelarían; por qué, en definitiva, ciertos aspectos de las circunstancias histórico-biográficas que rodearon su escritura resultan “crípticas” (“Entrevista con Dasso”).⁸

Con todo, Gamoneda sostiene que *Descripción de la mentira* recapitula “lo que pudiera ser una historia que empieza en julio del 36 y termina en el momento de la transición” (“Entrevista”). Si así es, ¿qué tipo de historia de la represión recapitula *Descripción de la mentira*? Si la escritura de Gamoneda es “testimonio de un tiempo histórico,” ¿qué permite recordar tal recapitulación? ¿En qué medida el aspecto “oscuro” y “críptico” de la escritura admite la lectura pública que se presume de un acto de conmemoración? Si escribir supone una “liberación,” si exponer “públicamente” lo que es “intimidad reprimida” no cambia los hechos, pero “libera,” ¿en qué lugar entre ámbito público y privado cabe situar un testimonio íntimo, propio e incluso privativo de la represión? (“No puedo” 5). Si el testimonio es “prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo,” como lo define el diccionario de la Real Academia Española, ¿no constituye *Descripción de la mentira*, en cuanto escritura enigmática y privativa, marcada por la ocultación, la particularidad, la intimidad, el silencio y el anonimato, un testimonio contradictorio?

El contexto histórico-biográfico siempre ha dejado huellas, más o menos desdibujadas, en cualquiera de las hipótesis o tesis de lectura que se han propuesto para acercarse a la escritura de Gamoneda. En el caso de una obra inspirada en la idea de que escribir es una tarea “hermética,” el rastreo del contexto histórico de su recepción resulta revelador (Gamoneda, *Lugar* 38).⁹ Sean cuales sean las características de tal labor de rastreo, si se parte de la premisa de que la poesía gamonediana tiene por “núcleo central la tensión entre autonomía del texto y referencia autobiográfica,” la lectura de *Descripción de la mentira* debe poner de manifiesto los límites que presentan tanto los acercamientos en clave histórico-biográfica como los de los acercamientos que prescinden de ésta para intentar buscar en el texto sólo claves “internas” (Casado, “Epílogo” 579).¹⁰ La lectura, entonces, puede dar cuenta de las circunstancias que condicionaron la gestación de la obra. Circunstancias como, por ejemplo, el silencio. En este sentido, el “núcleo central” de la poesía gamonediana queda sintetizado en una tensa “vida” textual, en la concepción de una obra en marcha cifrada en *Edad*, título de la edición de la poesía reunida publicada en 1987. A su vez, esta “vida textual” gana una dimensión histórica, cumple edad en la tensa relación crítica que establece entre sí misma y cada lectura que promueve. En el contexto histórico actual, la obra de Gamoneda constituye un punto de tensión y cumple edad por cuanto, convertido el escritor mismo en lugar de memoria en una época marcada por el debate sobre la memoria histórica, su obra genera lecturas orientadas por este debate al tiempo que, contradictoriamente, impide desvelar del todo los datos en principio necesarios para la lectura que requeriría el acto público de conmemorar. Incluso el fragmento de *Lápidas* (cuyos datos pueden parecer relativamente claros), leído ahora, a la luz de la “vida textual” de Gamoneda, proyecta

sombras que el crítico ha de rastrear, empezando por la que arroja su propia condición de fragmento o nota a pie de página de un texto “críptico” como *Descripción de la mentira*. Por otro lado, la mencionada tensión histórica cambia de signo ante lecturas que rara vez emplean como claves interpretativas precisamente las consecuencias, sean del tipo que sean, que la guerra civil y la represión tuvieron en el escritor y que ahora le permiten calificar su obra poética de testimonio.¹¹

Un lugar indicado para el estudio de estos puntos de tensión son las insoslayables lecturas de la obra de Gamoneda que desde mediados de los años ochenta viene ofreciendo Miguel Casado. En *Edad*, colección con la que, gracias al Premio Nacional de Poesía de 1988, el escritor dejó de ser “un secreto bien guardado entre las murallas de León,” Casado apenas traza unas someras coordenadas histórico-biográficas para acercarse a *Descripción de la mentira*, y no aclara el porqué del aislamiento del escritor (“Lugar”).¹² En cambio, en la lectura que hace del mismo libro en el epílogo de *Esta luz* (nueva colección de la poesía de Gamoneda que en 2004 precedió a la concesión del premio Cervantes y contribuyó a hacer del escritor una figura pública), el crítico parte precisamente de las mencionadas coordenadas: la guerra civil y la represión durante la dictadura. Más que ruptura, este cambio de perspectiva constituye una reorientación acorde con la dialéctica abierta entre presente y pasado que define la poesía de Gamoneda como obra en marcha. En referencia a la afinidad entre las últimas publicaciones del escritor y *Descripción de la mentira*, el propio Casado explica:

Las palabras van sumergiéndose en el mundo creado entonces, moviéndose dentro de sus coordenadas, y eso provoca —cada vez que se pronuncian de nuevo—, que se enciendan con luz retrospectiva: cada poema

hace nuevos los anteriores, alterando, removiendo sus condiciones de lectura; cada libro queda abierto y sigue transformándose al compás de cada libro posterior que aparece (“Mundo”).

De este modo, paralela a esta lectura interior que hace el escritor de su propia obra, discurre dialécticamente la lectura exterior que promueve el crítico: las claves de lectura que aportan las nuevas coordenadas históricas resaltan las claves anteriores, modificando retrospectivamente la lectura de un poema cada vez nuevo, un texto en el que continúan entretejiéndose “hechos y situaciones” con “experiencia generadora” (*Lugar* 39).

Así, llegados a 2007, al contexto del debate sobre la memoria histórica, las claves histórico-políticas ocupan en la recepción de la obra de Gamoneda un lugar predominante que conviene rastrear en busca de otros posibles puntos de tensión en las prácticas discursivas que sigue produciendo la obra, puntos como, por ejemplo, el cambio de una perspectiva en principio ahistórica a una perspectiva fundamentalmente histórica.¹³ Casado ofrece un ejemplo de esta tensión con el cambio de perspectiva que plantea entre las dos colecciones mencionadas, *Edad* y *Esta luz*. Con arreglo a la lectura que hace en la primera, en el “relato” de *Descripción de la mentira* “está implícito un proceso temporal, un punto de partida y de conclusión, un personaje colectivo en cuyo nombre acaso se habla” (“Introducción” 29).¹⁴ El crítico no aclara cuál es el “nombre” de ese “personaje” y del resto de los elementos. En *Esta luz*, en cambio, el punto de conclusión del “relato” sí adquiere nombre: “cuando termina el franquismo y se mira hacia atrás, el balance es rotundo; ‘cuanto ha sucedido no es más que destrucción’; así, la fórmula *lo que queda* se repite una y otra vez con distintos complementos (de mí, de nosotros, de la patria)” (“Epílogo” 598). Los nombres de los “datos,” aun residuales, aparecen menos velados, resultan menos enigmáticos que en *Edad*:

Nos acostumbramos en seguida a reconocer estos rostros como los de personas desaparecidas, amigos, compañeros próximos, que se suicidaron o enloquecieron, que fueron torturados, víctimas de la represión en un periodo en que –según se dice ahora– la dictadura empezaba a abrirse, activos en esa memoria que se identifica con la vida actual. (“Epílogo” 600)

Así como en *Lápidas* “hay cierta puntualización, cierta concreción de las circunstancias que ocasionaron” (“En la tele”) *Descripción de la mentira*, en el nuevo acercamiento el crítico va puntualizando, concretando y aclarando las “situaciones, lugares, hechos, personas” (*Lugar* 61) ocultos en este texto, como si fuera delimitando en él la “localización ‘privilegiada’ para el ejercicio de la represión” (“En Asturias”). Casado emplea las coordenadas histórico-biográficas de una manera mucho más decisiva, al extremo de mencionar lo que “se dice ahora” sobre el tipo de represión que ejerció la dictadura franquista en los años cincuenta. Esto es, refleja el cambio de expectativas que en 2004, en pleno debate sobre la memoria histórica, estaba produciéndose en España respecto a la lectura de la represión (599).

Conforme a la misma dialéctica entre presente y pasado, otro punto de tensión aparece en octubre de 2006, cuando Casado sostiene:

Diferida también la *acusación* en el plano colectivo, quizá esté empezando a escucharse ahora: el reciente 27 de abril aprobó el Congreso de los Diputados declarar “Año de la Memoria Histórica” este 2006, a setenta años del final [sic] de la guerra civil, treinta años más tarde de que Gamoneda cerrara su libro en la Vega del Boñar. (“Canción” 37)¹⁵

De esta manera, la obra de Gamoneda se erige en un lugar de memoria: permite recordar no sólo el pasado de la guerra civil y la transición, sino también su presente, en vista del cambio de expectativas que refleja la lectura de Casado. Ahora bien, el uso actual de claves marcadamente histórico-biográficas no menoscaba las lecturas anteriores; al contrario, dialécticamente las realza, al tiempo que pone de relieve precisamente el carácter histórico de la obra gamonediana. En la medida en que la relación entre el antes y el ahora no es de continuidad o progreso sino de tensión, la imagen de las “víctimas de la represión” que ofrece Casado en su lectura establece una dialéctica en suspenso entre los “rostros” de antes, desconocidos, y los “rostros” de ahora, reconocibles. En palabras de Walter Benjamin: “It’s not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation” (463). El fragmento de *Lápidas* inscrito en la placa de León permite traer al presente los rostros del pasado. Pero si los “hombres cargados de silencio y mantas” son ahora localizables, su imagen es la de una ausencia. Si los “rostros” presentan ahora un aspecto más reconocible, el aspecto que ofrecen de ellos las lecturas antiguas se torna más velado y enigmático, más extraño y desasosegante; esto es, más espectral, como si la imagen que los ilumina ahora ocultara súbitamente los rostros anteriores en una inquietante sombra.¹⁶ Así, la vida textual de Gamoneda da lugar a constelaciones que ponen en tensión dialéctica imágenes presentes y pasadas de personas desaparecidas.¹⁷

El propio Gamoneda ha observado el carácter retrospectivo y acumulativo de este tipo de lectura histórico-biográfica de *Descripción de la mentira*: “Cuando salió ese libro, nadie se dio cuenta de que tenía una seria carga histórica, porque no estaba explicada.

Ahora el lector sí entra en ella” (“En la tele”).¹⁸ Esto es, más allá del acercamiento crítico que puedan adoptar los lectores, la obra misma da lugar a tensiones conforme adquiere edad y las circunstancias históricas cambian. Lectores entre los que figura el propio autor: como se ha visto, *a posteriori* Gamoneda también cree que *Descripción de la mentira* puede recapitular “una historia que empieza en julio del 36 y termina en el momento de la transición”; incluso llega a afirmar que se trata del único libro que se presta a tal lectura, aunque por otro lado sostenga que él mismo no lo tiene “claro” y que no hubo “una deliberación en el momento inicial” (“Entrevista”). Así, mediante este tipo de lecturas retrospectivas, no sólo *Descripción de la mentira* sino *Lápidas* y toda la obra gamonediana entendida como un solo texto u obra en marcha adquieren en general un singular valor testimonial (Casado, “Introducción” 9). A medida que aumentan lecturas y escrituras, los rostros de las víctimas de la represión que Casado “reconoce” se concretan y aclaran.¹⁹ Con todo, al tiempo que van adquiriendo relieve, su oscuridad inicial gana profundidad. Conforme crece el horizonte de expectativas, se alargan las sombras que alcanza a ver la mirada retrospectiva, como si, cuanto más se acercara nuestro presente al pasado (o nuestro “ahora” a lo que “ha sido,” en términos benjaminianos), más lejano se presentara éste y más contrastadamente fueran delimitando los rostros su particular lugar en la historia.

Significativamente, los puntos de origen de las coordenadas que orientan las lecturas de Casado, el León y el Boñar de la transición que sirven de referencia para sus acercamientos al presente y a los años del franquismo, se inscriben en los datos que figuran, “objetivos” y “explícitos,” en las últimas páginas de la primera edición de

Descripción de la mentira: “León y Boñar: diciembre de 1975 – diciembre de 1976.”²⁰ Estos datos aparecen en la data del libro.²¹ *Descripción de la mentira*, texto del que los “datos objetivos están retirados,” traspasado de espacios en blanco y exento de referencias históricas y geográficas, llega con todo a término con una data.²² La data se halla retirada, marcada con letra cursiva y sangrado a la derecha, contrapuesta al resto del texto. Así, no figura en el poema propiamente dicho, sino al margen, en el límite del mismo, demarcando el cuerpo del libro. Un lugar particular, poco menos que paratextual, con un espacio propio, aunque limítrofe, que, situado a un tiempo dentro y fuera del texto, lo abre y lo cierra, como dando una respuesta, más allá del mismo, a las preguntas que le dan término: “¿Qué hora es esta, qué yerba crece en nuestra juventud?” (*Esta luz* 222); espacio que, a fuer de limítrofe, importa explorar.

Los datos ocupan un lugar particular en el cuerpo del libro: el lugar desde el que, comúnmente, se indica la localización del poema, los lugares y fechas de la escritura. Conforme a la “razón poética” de *Descripción de la mentira*, de acuerdo con la metáfora topológica que articula dos espacios de unos mismos datos, la data muestra un espacio exterior, desvelado y claro, que expone los lugares y fechas de la escritura. Asimismo, este espacio exterior expone, con mayor o menor claridad, los puntos de referencia que alcanzará a ver el lector dependiendo del horizonte de expectativas que abarque su mirada histórica; por ejemplo, aquellos puntos que lo orienten hacia temporalidades como la suya propia (el ahora de la historia española), o como la transición, la dictadura y la guerra civil.²³ El otro espacio de la data, interior, velado y “oscuro,” donde, como se ha visto, es preciso “propiciar” los datos, conviene reservarlo para un posible recorrido por temporalidades y perspectivas “fantasmales” o, abundando en la metáfora topológica,

“crípticas.”²⁴ No en vano la data muestra, al igual que la lápida y el testimonio, una estructura espectral, toda vez que el aquí y ahora que indica aparece al tiempo que desaparece. Así, lo indicado en su singularidad puede volver, repetirse y ser plural, y lo particular, leído, recordado y divulgado (Derrida, *Sovereignities* 14-15, 18).²⁵

Al margen de la extensión de horizonte que abarque su mirada, Casado sugiere que el crítico ha de acercarse a este espacio exterior desde el texto mismo; esto es, a partir de “lo que el poema sabe,” del “mundo” que el poema “construye” (“La condición” 75). Con la reserva que supone el espacio espectral, a la delimitación que advierte Casado es preciso añadir otra semejante: el crítico también ha de leer a partir de lo que el poema no “sabe.” Tal vez el poema “sepa” los datos *a posteriori*, desde el mundo que “construye y se prolonga” en otros poemas pertenecientes a la vida textual de la obra en marcha (datos como los relativos a la prisión de San Marcos, “nota a pie de página” que ofrecen *Lápidas* y el fragmento incluido en la placa de León) (“La condición” 75). Pero, en un primer momento, el poema por sí mismo no muestra tales datos, como tampoco muestra el espacio interior que los contiene (los rostros de las víctimas que ahora nos acostumbramos a reconocer son, en principio, sólo rostros, anónimos e irreconocibles). Es más, el poema tampoco muestra el espacio interior de los datos que sí “sabe”: “León y Boñar: diciembre de 1975 – diciembre 1976.” De este modo, el mundo de *Descripción de la mentira* en sí, desde el que le es posible al crítico acercarse al libro, presenta varias delimitaciones. Sin entrar aún en el espacio “críptico” del poema, destacan entre ellas dos: una delimitación respecto de los datos del texto futuro que prolongue el mundo del poema; otra respecto de sí mismo, en la medida en que la data está retirada del aquí y ahora en que se da la escritura del texto. Llegado el momento de adentrarse en él, el

crítico salva estos impedimentos, distancias o aporías mediante un saber que, con todo, cobra distancia respecto del poema, demarcándolo: recurre a textos futuros de Gamoneda (como *Lápidas*, *Libro del frío* o *Arden las pérdidas*) que prolongan el mundo de *Descripción de la mentira*, dejando el poema en un lugar y un tiempo pasados, y recurre a los datos retirados del poema, alejándose de éste para explorar (en estudios historiográficos o inspirados por la memoria histórica) las indicaciones espacio-temporales sobre su escritura; como si el mundo del poema estuviera siempre por construir; como si, al igual que los rostros que aparecen y desaparecen en él, cuanto más se acercara nuestro ahora a su pasado, más lejano se presentara éste, y el particular mundo del poema se revelara precisamente en su oscuridad, como un secreto o enigma.²⁶

Hechas estas reservas, ¿qué cabe recordar ahora, en unos años marcados por la memoria histórica, con arreglo a la data de *Descripción de la mentira*? ¿En qué medida las indicaciones espacio-temporales que contiene el libro sobre las circunstancias en que fue escrito arrojan datos que ofrezcan una nueva aproximación al mismo? Rastrear el repertorio de códigos u horizonte de expectativas que tales datos permitan establecer en esta época puede poner de relieve las delimitaciones que encuentra la mirada retrospectiva y señalar puntos de tensión que contribuyan a hacer del poema un singular lugar de memoria. Las circunstancias de la escritura poseen importancia por sí mismas toda vez que están circunscritas por la época de la transición, “cesura” abierta en diciembre de 1975 que da término a una etapa de la historia de España para dar paso a otra nueva.²⁷ Aunque *Descripción de la mentira* “no es exactamente un libro sobre la transición,” sí se produce en su “coyuntura,” y, como se ha visto, la transición constituye “un momento que excita la memoria”; acaba de morir el dictador y “hay una relativa

liberalización” (Gamonedá, “Entrevista”). Por ello, resulta reveladora la descripción de las circunstancias que propiciaron la escritura del libro mientras el poeta paseaba por el Soto de Boñar: “de repente [...], se me ‘aparecieron’ unas palabras (realmente se me aparecieron) que decían: ‘el óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición’” (Gamonedá, “En Asturias”).

El lugar que excita la memoria del escritor se halla, precisamente, en Boñar. En la señalada circunstancia de andar por este lugar se inscribe la fantasmal aparición de un “renglón de palabras” que, conforme a otra versión del mismo acontecimiento, “procede del silencio” (“Entrevista”). En tal contexto, el silencio constituye un elemento tan fundamental como la memoria para propiciar el proceso de escritura: significativamente, las palabras “retumban” en la “cabeza” del escritor y abren un libro “sin forma ni figuras” (“Entrevista”). Los campos semánticos del silencio y la memoria, junto con el olvido, forman, justamente, relevantes lugares de reflexión en *Descripción de la mentira*. Como espacio que excita la memoria a partir del silencio, Boñar adquiere en la coyuntura o umbral de la transición los rasgos de un singular lugar de memoria. En una primera aproximación memorística, salvando la distancia atravesada de apariciones y desapariciones, de limitaciones y delimitaciones, que media entre las palabras inaugurales de *Descripción de la mentira* y las de *Lápidas*, el símil creado entre “óxido” y “sabor de una desaparición” recuerda, siquiera lejanamente (“sin forma ni figuras”), al “hierro” del balcón y a los “prisioneros” de San Marcos que aparecen en el fragmento inscrito en la placa de León (“Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro”) y reaparecen en otro de los “bloques poemáticos” de *Lápidas*:

DESDE los balcones, sobre el portal oscuro, yo miraba con el rostro pegado a las barras frías; oculto tras

las begonias, espiaba el movimiento de hombres cenceños. Algunos tenían las mejillas labradas por el grisú, dibujadas con terribles tramas azules, otros cantaban acunando una orfandad oculta. Eran hombres lentos, exasperados por la prohibición y el olor de la muerte.

(Mi madre, con los ojos muy abiertos, temerosa del crujido de las tarimas bajo sus pies, se acercó a mi espalda y, con violencia silenciosa, me retrajo hacia el interior de las habitaciones. Puso el dedo índice de la mano derecha sobre sus labios y cerró las hojas del balcón lentamente). (*Esta luz* 255)²⁸

La mirada retrospectiva que extiende el propio escritor sobre el lugar de memoria de Boñar invita a dirigir una mirada afín sobre la data que da término a *Descripción de la mentira*. Con arreglo a las coordenadas espacio-temporales que establece la data (Boñar y León; el largo año que sucede a la muerte del dictador), es posible ampliar la referencia temporal hasta la guerra civil por un lado y, por otro, hasta ahora, la época del debate sobre la memoria histórica: mientras en León se descubre en 2007 una placa para recordar a los “hombres cargados de silencio” que vio el niño en 1936 antes de que su madre lo silenciara y los presos desaparecieran en “la tiniebla de San Marcos,” en Boñar se descubre en 2004 otra placa para recordar a un grupo de desaparecidos en 1937: “quince antifascistas ejecutados contra las tapias del cementerio” de esta localidad (Silva). Asimismo, el periodo del que la escritura de Gamoneda aspira ahora a ser testimonio histórico abarca, geográficamente, de lo particular a lo general, desde el balcón del domicilio familiar en León a “toda España”; la coordenada geográfica comprende de este modo el conjunto de la geografía española (“En Asturias”).

Si se tienen en cuenta estas coordenadas contextuales, el horizonte de expectativas creado por la reciente historia socio-cultural sobre el impacto que desde el inicio de la guerra civil hasta la transición tuvo la represión tanto en individuos como en la sociedad

española arroja luz sobre el lenguaje “procedente del silencio” que propicia la escritura de *Descripción de la mentira*. Este tipo de historia no sólo estudia cómo el régimen franquista logró irrumpir hasta en “los espacios familiares donde tenían lugar las relaciones más íntimas, secretas y libres de las personas” (Mir 160), sino que ofrece datos sobre, por ejemplo, los discursos penitenciario y clínico propios del régimen franquista, y el léxico que conformó el aparato simbólico de la represión. De este modo, investigaciones como las realizadas por Michael Richards (4, 173) sobre el “tiempo de silencio” franquista permiten contextualizar importantes ejes discursivos de la obra gamonediana como la fusión de los ámbitos público y privado, y la interiorización o retracción al ámbito de la intimidad. Esta historia socio-cultural de la represión forma parte de un contexto marcado por el actual debate sobre la memoria histórica (Casanova).²⁹

Los estudios dedicados al aparato simbólico del franquismo, sobre todo, pueden arrojar luz sobre las referencias históricas y geográficas que se desprenden del espacio paratextual de *Descripción de la mentira*, data o cara desvelada, exterior de la “lápidas” textual. Sin embargo, apenas iluminan su espacio interior, enigmático y “críptico,” espacio que permanece prácticamente “en la tiniebla,” “sin forma ni figuras.” La conformación de los fragmentos que integran el citado “bloque poemático” de *Lápidas* ilustra gráficamente la metáfora topológica que articula estos dos espacios. La llamativa imagen del balcón que abre y cierra los dos fragmentos puede identificarse con la figura del umbral. A fuer de limítrofe, el umbral permite delinear una serie esquemática de oposiciones binarias: exterior e interior, claridad y oscuridad, manifiesto y oculto, voz y silencio, público y privado, extracción y retracción.³⁰ Dotado de un cariz doble, velado y

desvelado, el umbral se erige en una figura que deja entrever los rostros de los múltiples aparecidos y desaparecidos que frecuentan espectralmente la escritura de Gamoneda. En cuanto lugar de memoria, el balcón gamonediano constituye un cronotopo del umbral, encrucijada espacio-temporal donde suceden crisis, rupturas que determinan el conjunto de una vida, y donde el tiempo es fundamentalmente instantáneo (Bakhtin 248). En términos benjaminianos, la imagen del balcón forma una constelación que permitiría articular dialécticamente lo que “ha sido” con el “ahora” y, por tanto, conmemorar guerra civil y transición, “tiempo de silencio” y época de la memoria histórica.

Más allá de este aspecto temporal, la tensa dialéctica entre espacio interior y espacio exterior propia del umbral responde con todo a un sentido retráctil, de retirada hacia dentro, desde el ámbito público hacia el privado, hacia un lugar íntimo, represivo y reprimido. Movimiento de retracción y cierre, hacia el “interior de las habitaciones” como el indicado en el segundo fragmento del balcón: “con los ojos muy abiertos, temerosa [...], con violencia silenciosa,” la madre retrae al niño, ya oculto, al interior, pide silencio con un gesto y cierra el balcón. En la dialéctica entre los ámbitos público y privado, y externo e íntimo, que de manera retrospectiva (esto es, gracias a la exteriorización o apertura de horizontes motivada posteriormente por los “datos” que “propicia” *Lápidas*) promueve este fragmento quedaría inscrito y circunscrito el singular discurso testimonial que articula *Descripción de la mentira*. Los datos que ofrece el primer fragmento estarían dictados por otros datos, los que aparecen en paréntesis en el segundo, que vendrían, al menos de momento, a silenciar los anteriores. Así, una posible lectura del fragmento conduce desde el exterior que el balcón ofrece a la mirada del oculto “yo” espía, hasta el interior de las habitaciones sobre las que se cierran las hojas

del balcón al tiempo que el paréntesis cierra el párrafo como acompañando al gesto de la madre. Más allá del cierre retórico que ofrece la epanadiplosis construida con la repetición de “balcón,” el fragmento describe su contradictorio movimiento de cierre y silenciamiento, no sólo por su carácter fragmentario (respecto del “bloque poemático,” del resto de *Lápidas* y de *Descripción de la mentira*), sino toda vez que pone de relieve, precisamente, la oposición entre espacio exterior e interior, y también, aunque relativamente, entre ámbito privado y público. Así, los fragmentos de *Lápidas* orientan retrospectivamente hacia *Descripción de la mentira* en cuanto espacio íntimo cerrado y callado, represivo y reprimido, “propiciando” datos con los que empezar, siquiera a tientas, a dar luz, forma y figura, tanto a los rostros de los hombres que probablemente murieron en San Marcos, como al niño oculto que fue testigo de su desaparición “con el rostro pegado a las barras frías” del balcón.

A partir de los motivos del silencio y la desaparición, el poeta construye en *Descripción de la mentira* el “ámbito de la retracción” donde le es posible articular su memoria testimonial. Sirvan de ejemplo los dos primeros versículos del libro: “El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición. / El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido” (*Esta luz* 173). En principio, el símil “como el sabor” responde al uso de una conjunción comparativa modal y denota una relación de equivalencia, semejanza o igualdad, aunque no necesariamente de identidad. Así, cabe pensar que el “óxido” se vincula, mediante una asociación sensorial propia de la memoria involuntaria, a la desaparición. Cabe incluso imaginar que, en Boñar, lugar donde se le aparecen estas palabras, el símbolo del “óxido” le trae al escritor el recuerdo de la desaparición de los presos en San Marcos. Las palabras inaugurales del poema,

silenciosas en Boñar, cobran forma, hablan, se posan en la lengua, en lo que representa un ejemplo textual de las operaciones de dicha memoria. Con todo, el paralelismo sintáctico que el segundo versículo guarda con el primero invita a identificar al “óxido” con el olvido. De manera retrospectiva, la “desaparición” que conlleva el “olvido” se vincula a la “desaparición” que previamente se ha vinculado con el “óxido,” de suerte que el paralelismo entre versículos da o refuerza el valor prepositivo implícito en “como.” Es decir, se trata de un “óxido” en calidad de “sabor.” El valor prepositivo es, siquiera fugazmente, de identidad. Se diría que en el segundo versículo el “óxido” ha corroído la “lengua” y ha dado lugar al “olvido.” Si este “olvido” es consecuencia de la corrosión, retroactivamente el “óxido” adquiere su “sabor” de “desaparición.” En suma, “como” primero relaciona y luego identifica el “óxido” con el “sabor de una desaparición.” Así, las palabras inaugurales del poema que, mediante la memoria voluntaria, acaban de cobrar forma en la lengua (o que acaban de hablar) son acto seguido deformadas, silenciadas por el olvido. Pero no desaparecen del todo. La noción del olvido no se refiere exclusivamente a la pérdida (total e involuntaria) de la memoria, sino a un fenómeno que implica a la voluntad. Olvido supone descuido e incluso cesación de afecto. Si el “olvido” gamonediano constituye un camino de ida y vuelta, en el que los retornos son tan comunes como las desapariciones, las palabras inaugurales del poema — ya procedentes del silencio— pueden reaparecer en el segundo versículo en forma de olvido, pero espectralmente, como una huella. De tal forma cifra el “óxido” —reducción a imagen, contracción poética de la memoria— el lugar donde se da la dialéctica abierta entre recuerdo y olvido, el umbral donde se inscriben espectralmente ausencia y presencia conforme a la dinámica de la memoria testimonial gamonediana.

Descripción de la mentira genera lecturas orientadas por el debate sobre la memoria histórica, al tiempo que, por su enigmático carácter “retraído,” por su fondo “críptico” de oscuridad y silencio, impide desvelar del todo los datos en principio necesarios para una lectura en clave histórico-biográfica. Desde este ángulo, si se acepta que el testimonio constituye “the fundamental transitional structure between memory and history” (Ricoeur 21), la poesía gamonediana constituye una contradictoria forma de testimonio, un testimonio privativo que oculta datos al lector al tiempo que expresa una experiencia propia y singular. Por el espacio “críptico” de *Descripción de la mentira* se articula la “forma que describe tu desaparición” (*Esta luz* 220) en el enigmático contexto de una “[t]ierra desposeída de sus tumbas” (*Esta luz* 211). En este sentido, el poema se erige en un peculiar discurso “lapidario,” una tumba textual que equivale en la escritura al ritual del enterramiento.³¹ A fin de escribir una tumba, el poeta aprende de una “madre de muertos” un paradójico “clamor sin ruido” (*Esta luz* 210); esto es, el “perverso [...] idioma” (*Esta luz* 188) de la “contradicción” (*Esta luz* 220). En este contradictorio idioma, sintagmas como “paciencia excavando tumbas en el sonido” (*Esta luz* 199) crean un umbral discursivo de carácter epitáfico. La estructura liminar de la poesía epitáfica permite que la inscripción, marca o consignación textual de un acontecimiento único y singular se preste a lecturas espectrales y, hasta cierto punto, representativas.³² En cuanto “forma que describe tu desaparición” o “clamor sin ruido,” *Descripción de la mentira* se revela como un cuento de fantasmas, un “relato incomprensible” (*Esta luz* 222) que rastrea huellas de muertos o desaparecidos que no pudieron dejar huella; esto es, ofrece

un testimonio del “tiempo de silencio” como memoria de lo que la historia o el propio poeta han reprimido o retraído.

En el marco de la tensión entre texto y contexto (el espacio interior, “críptico,” de *Descripción de la mentira* y el espacio exterior, inteligible, de las referencias histórico-biográficas que cabe derivar del umbral paratextual), destacan las explicaciones que ofrece Gamoneda sobre la relación entre el recuerdo de la muerte y la “retirada” de datos objetivos del poema. Para él la poesía ha estado siempre “en la perspectiva de la muerte” (*Lugar* 24). Idealmente, el poeta que escribe enfrentado a esta perspectiva ha de servirse de un “lenguaje realistamente simbólico,” un lenguaje cuyos símbolos “participan del carácter de lo simbolizado” (*Lugar* 106; *Echaz* 14). El carácter de la muerte en cuanto “acontecimiento natural por excelencia” deshace las lecturas racionales, “la normativa común del pensar” (*Cuerpo* 210; “Discurso”). La obra que aspire a observar una “aquiescencia con la naturaleza,” a mantenerse en la perspectiva de la muerte, habrá de “pactar con alguna modalidad del absurdo” (*Lugar* 203, 106). La “descontextualización” permite acercarse a esa “aquiescencia”: al retirar los datos de contexto, el poeta lleva la obra “a una situación meramente objetual,” “a una total inutilidad e ilegibilidad” con “un comportamiento formal y espacial propio, ajeno, de una parte a mimetismos respecto a la realidad ‘exterior’ y, de la otra, ajeno también a códigos transmisibles” (*Cuerpo* 203-05). La contradicción o el absurdo que, como reconoce Gamoneda, supone el intento de conciliar naturaleza y símbolo tiene sentido toda vez que, “en la perspectiva de la muerte” la obra ha de ser “legible aunque permanezca indescifrable,” un enigma dotado de “una significación plenaria, infinitamente abierta, ante la que nos manifestamos intensamente receptivos y activos” (*Lugar* 204; *Cuerpo* 206).

Para analizar tanto el vínculo entre “naturaleza” y “muerte” que establece Gamoneda como su propuesta de una obra que sea “legible aunque permanezca indescifrable,” resulta útil la noción de *réel* que propone Michel de Certeau. Lo *réel* consiste en “a primary world of forms resisting intelligible practices” (Conley xvii). Reacias a intentos de racionalización o reconocimiento, estas formas de “naturaleza” mantienen una relación dinámica con la “cultura,” pero sólo alcanzan a ser avistadas en sus puntos de tensión o “heard in its silences” (Conley xvii). Si la experiencia de la muerte pertenece al mundo de lo *réel*, el poema gamonediano da fe de ella toda vez que queda retraído o reducido a una forma de “naturaleza,” un mero objeto enigmático, símbolo que resulta inteligible sólo espectralmente, cuando las diversas miradas históricas nos permiten entreoírla en sus silencios o entreverla en sus huellas. La escritura gamonediana puede así ser entendida como la construcción de un *tombeau* textual para los muertos. Mediante la tensión que establece entre su particular “naturaleza” y la “cultura” que trataría de hacer inteligible la experiencia de la muerte como *réel*, la tumba que erige el poema cumple la función de interpelar al lector, poniéndolo en situación de participar de un acto de conmemoración:

Writing, like a burial ritual, “exorcizes death by inserting it into discourse” [...]. [W]riting performs a “symbolic function” which “allows a society to situate itself by giving itself a past through language” [...]. A dynamic relation is established in this way between two places, the place of the dead and the place of the reader. Sepulcher-as-place becomes sepulcher-as-act. (Ricoeur 367)³³

El poema entendido como tumba sirve de testimonio por cuanto se cumple en el acto performativo de un apóstrofe ajeno a “mimetismos” y a “códigos transmisibles.” Como

leemos en *Descripción de la mentira*: “En ciertos casos, mis palabras podrían atravesar tus labios, entrar despacio en tu existencia; no lo que dicen sino las palabras mismas, su exhalación caliente como el amor” (*Esta luz* 188). Según la lectura que ofrece Ricoeur de las ideas de de Certeau sobre la historiografía, la “scriptural conversion” que conlleva el acto de enterrar a los muertos se sitúa más allá del plano narrativo realista para erigirse en un acto de habla performativo. Así, junto con la narratividad del relato histórico en cuanto acto de habla constativo desaparece la “coartada” de la ilusión realista “which pulls ‘producing history’ to the side of ‘telling stories’” (Ricoeur 367). El acto de habla performativo que constituye *Descripción de la mentira* entendido como tumba textual implica éticamente al lector en la medida en que aspira a dotarse, como propone Gamoneda, de “una significación plenaria, infinitamente abierta, ante la que nos manifestamos intensamente receptivos y activos” (*Cuerpo* 206). El acto de habla apostrofático, lapidario, que se realiza con “las palabras mismas” y “su exhalación caliente como el amor” asigna un lugar al lector, “a place that has to be filled, a ‘something that must be done’” (Ricoeur 367). Si la “realidad poética” niega o complica la inteligibilidad, la “hermosa falacia” que es el poema conformado por la descontextualización respecto de la “realidad exterior” constituye una “realidad” espectral que apostrofa al lector en cuanto enigmática “invocación” o acto de habla (*Lugar* 210): “No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí” (*Esta luz* 173).

Así, la lectura del acto de habla que propone Gamoneda abre una vía para el ritual colectivo de dar sepultura: *Descripción de la mentira* resulta “legible” porque invita a romper el silencio que envuelve una “[t]ierra desposeída de sus tumbas” (*Esta luz* 211). Al mismo tiempo, el poema permanece “indescifrable” porque exige observar el silencio

de los muertos, excavando “tumbas en el sonido” (*Esta luz* 199). Para el poeta, “lo que queda de mi patria” (*Esta luz* 211) serían las “tumbas” de las que la “tierra” ha sido “desposeída” (*Esta luz* 211). En términos adornianos, “lo que queda” es lo que la ideología oculta. Por el “poder” que posee la “lengua” de una “madre de muertos” (*Esta luz* 210), “[l]a realidad se ahuyenta en estos labios tan sólo expertos en formas invisibles” (*Esta luz* 211). Es decir, la nueva “realidad” que crea la lengua del poeta revela lo encubierto por la ideología en cuanto “formas invisibles” o “realidad [que] se ahuyenta”: el “sonido” de la ideología revela en el poema el inaprensible silencio de los muertos. La muerte que en los años sesenta llevó al poeta a callar da paso a una “luz” que revela una enigmática ausencia: “sometida a aquel silencio, se abre la luz de la desaparición” (*Esta luz* 210). En este sentido, la labor del testigo gamonediano consiste en escribir una tumba textual como forma de la pérdida en cuanto pérdida: “Sólo vi luz en las habitaciones de la muerte” (*Esta luz* 212). De ahí su carácter “críptico.” Como testimonio de la muerte *Descripción de la mentira* “atraviesa las creencias”: se opone a la “coartada” que supone la “ilusión realista” del relato o la ilusión de una reconciliación política mediante la estética.³⁴ De ahí, también, su carácter “críptico.”

Harvard University

NOTAS

¹ En 2007 Gamoneda aceptó la presidencia de la Asociación de Estudios sobre la Represión en León, lo que realza el valor simbólico de su figura pública. Para “lugar de memoria,” véase Nora. Para escritor como lugar de memoria, Durán y Pericay. Para la relación entre el debate sobre la memoria histórica y la poética gamonediana, Juaristi.

² Boñar es la cabecera de la comarca del mismo nombre, situada en la provincia de León.

³ Según el diccionario de María Moliner, *localizar* significa “impedir que cierta cosa se extienda fuera de límites señalados” y “averiguar o expresar el lugar preciso en que está algo o alguien.”

⁴ Las categorías de “realidad exterior” e “interiorización” pertenecen al vocabulario crítico de Gamoneda (“¿Poesía...?”).

⁵ “Enigmático” pertenece al vocabulario crítico del autor. La “función social informativa” constituye un tema habitual en sus reflexiones sobre la historia de la poesía. Véanse Gamoneda, “¿Poesía?”; “Creo que la pasión.” Para espacio “objetivo,” Gamoneda, “¿Poesía?” 26; para “subjetivo,” Expósito 60.

⁶ Según el diccionario de María Moliner, *lápida* es una “losa con una inscripción en que se conmemora algo o a alguien. Específicamente, las que se colocan en los sepulcros.”

⁷ Para el carácter “divulgativo” del “relato,” “Una conversación.”

⁸ Según el diccionario de la Real Academia Española, *dato* significa: “antecedente necesario para llegar al conocimiento exacto de algo o para deducir las consecuencias legítimas de un hecho” y “documento, testimonio, fundamento.”

⁹ Para el “hermetismo” de *Descripción de la mentira*, Expósito 224-225.

¹⁰ “Autonomía del texto” se entiende en relación con su heteronomía respecto de la “vida.” La experiencia de escritura es autónoma por cuanto constituye una toma de posición en relación dialéctica con la historia y la sociedad. Como arguye Jacques Rancière, la experiencia estética “grounds the autonomy of art, to the extent that it connects it to the hope of ‘changing life’” (134). En términos adornianos, el arte debe ser “entirely self-contained, the better to make the blotch of the unconscious appear and denounce the lie of autonomized art” (134).

¹¹ Tal lectura ofrece una de las primeras tesis centradas exclusivamente en Gamoneda. Expósito lee su obra como un “mundo interiorizado” que no es “historia” (223).

¹² Sobre su adscripción generacional, Casado únicamente indica que Gamoneda es un “poeta aislado, restringido muchos años a su ámbito provincial, ajeno a grupos y escuelas” (“Introducción” 11).

¹³ En un importante estudio pionero de 1994, Jonathan Mayhew ve en *Descripción de la mentira* un ejemplo de metapoesía que interroga “the inherent ambiguity of language in ethical terms” (*Poetics* 82). Este estudio sólo se refiere una vez al posible contexto histórico: “the poet enters into symbolic combat against the ‘príncipes,’ presumably the privileged rulers of his country” (*Poetics* 90). En “The Persistence of Memory,” estudio de 2010, Mayhew explora la relación entre Gamoneda y la memoria histórica, lo que confirma la mencionada reorientación.

¹⁴ Casado entiende la obra de Gamoneda como “un solo texto” a partir del diálogo que el poeta entabla con ella (“Introducción” 9).

¹⁵ La Vega de Boñar es una de las dieciocho pedanías de Boñar. Como se verá, Boñar constituye tanto un desencadenante de la escritura de *Descripción de la mentira* como su cierre textual.

¹⁶ Como arguye Ricoeur sobre la dialéctica entre revelar y ocultar propia de la historiografía, la escritura del historiador “makes room for lack and it hides it” (366-67).

¹⁷ Para constelación y tensión dialéctica, Benjamin 463.

¹⁸ Para el uso de claves histórico-biográficas, Amelia Gamoneda y R. de la Flor 19.

¹⁹ Estas escrituras son también reescrituras. Conforme a la estructura del discurso testimonial, la mirada retrospectiva del autor da lugar a la repetición de “relatos”; esto es, a la reescritura de poemas o motivos. De ahí la idea de “obra en marcha.”

²⁰ Para “objetivos” y “explícitos,” “Una conversación,” *Lugar* 38.

²¹ Para datos, Gamoneda, *Descripción* 79. Para la importancia de la data de *Descripción de la mentira*, “Entrevista.”

²² Según el diccionario de la Real Academia Española, *data* es “1. f. Nota o indicación del lugar y tiempo en que se hace o sucede una cosa y especialmente la que se pone al principio o al fin de una carta o de cualquier otro documento. 2. Tiempo en que ocurre o se hace una cosa.” Significativamente, la data desaparece en la edición de *Esta luz*, como si el nuevo contexto histórico la hiciera superflua.

²³ Para “temporalidades,” Gamoneda y R. de la Flor 22.

²⁴ Para una lectura “fantasmal” de los datos de la transición, Aróstegui y Godicheau 88.

Véase también Labanyi.

²⁵ Para umbral paratextual de la data como lápida de un espacio “críptico,” Derrida, “Foreword: Fors.”

- ²⁶ Estas aporías responderían a la estructura de la data (Derrida, *Sovereignities* 14-15).
- ²⁷ “Cesura” es el término que usan Amelia Gamoneda y R. de la Flor para referirse al “corazón mismo de aquellos días turbulentos” (25).
- ²⁸ Amelia Gamoneda hace esta misma asociación (“Preámbulo”).
- ²⁹ Para un acercamiento al efecto de los “imperativos contradictorios de la memoria y del olvido” en el estudio historiográfico de la represión, véase Godicheau.
- ³⁰ Por su condición espectral, el binarismo del umbral es relativo o inestable. Para la relación entre dualismo y *différance* en clave epitáfica, Mills-Courts 245.
- ³¹ Para “lapidario,” Gamoneda, *Campana* 20.
- ³² Mills-Courts define poesía como un discurso epitáfico “which must function between the presentational and representational workings of language” (2).
- ³³ En esta y en la siguiente cita las palabras entrecomilladas pertenecen a de Certeau.
- ³⁴ Para una y otra ilusión, véanse Ricoeur 367 y Adorno 88.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, T. W. “Commitment.” *Notes to Literature: Vol. 2*. Trans. Shierry Weber Nicholsen. Ed. Rolf Tiedemann. New York: Columbia UP, 1992. 76-94.
- ARÓSTEGUI, JULIO, Y FRANÇOIS GODICHEAU, eds. *Guerra civil: Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons / Casa de Velázquez, 2006.
- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- BENJAMIN, WALTER. *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge MA: Belknap Press of Harvard UP, 2002.
- CASADO, MIGUEL. "La canción de la ira." "Dossier: Gamoneda." *Quimera* 275. Octubre, 2006. 34-9.
- . "La condición obrera de Antonio Gamoneda." *Espacio / Espaço Escrito*. Nº 23-24. Badajoz, 2004. 71-83
- . "Epílogo." *Esta luz: poesía reunida (1947-2004)*. Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 2004. 575-627.
- . "Introducción." *Edad (Poesía 1947-1986)*. Antonio Gamoneda. Ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra. 1987. 7-64
- . "El mundo de un gran poeta." ABC. 1 de diciembre de 2006. Web. 10 March 2010.
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2006/12/01/003.html>>
- CASANOVA, JULIÁN. "History and Memory: a New Social Dimension." *International Journal of Iberian Studies*. Vol. 21 Nº 3 (2008): 187-202.
- CONLEY, TOM. "Translator's Introduction." *The Writing of History*. Michel de Certeau. New York: Columbia University Press, 1988. vii-xxiv.
- DERRIDA, JACQUES. "Foreword: Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok." Trans. Barbara Johnson. Foreword to Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: Minnesota UP, 1986. xi-xlvi.
- . *Sovereignities in Question*. Ed. de Thomas Dutoit and Outi Pasanen. New York: Fordham UP, 2005.

DURÁN, ISABEL. “El poeta de ZP y la masonería.” *Libertad Digital*. 3 de diciembre. 2006. Web. 30 Oct. 2009. < <http://www.libertaddigital.com/opinion/isabel-duran/el-poeta-de-zp-y-la-masoneria-34710/>>

EXPÓSITO HERNÁNDEZ, JOSÉ ANTONIO. “La obra poética de Antonio Gamoneda.” Dis. Madrid: Universidad Complutense. 2005.

GAMONEDA, AMELIA. “Preámbulos.” Antonio Gamoneda, *Extravío en la luz*. Ilustraciones de Juan C. Mestre. Mérida: Escuela de Arte de Mérida, 2008. 7-25.

GAMONEDA, AMELIA, Y FERNANDO R. DE LA FLOR. “Preliminar.” En *Sílabas negras*, de Antonio Gamoneda. Ed. de Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006. 7-79.

GAMONEDA, ANTONIO. *La campana de la nieve*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.

-----, *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro editores, 1997.

-----, *Descripción de la mentira*. León: Inst. Fray Bernardino de Sahagún, C.S.I.C., Diputación Provincial, 1977.

-----, “Discurso de aceptación del Premio Cervantes 2006.” 2007. Web. 30 Oct. 2009. <http://www.uah.es/universidad/premio_cervantes/antonio_gamoneda.shtm>

-----, *Echauz: la dimensión ideológica de la forma*. Madrid: Editorial Rayuela, 1978.

-----, *Edad: poesía 1947-1986*. Ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra, 1988.

-----, “En Asturias nací a la vida.” *Diario de León*, 25 de noviembre de 2007. Web. 10 Mar. 2010. <http://www.diariodeleon.es/noticias/afondo/antonio-gamoneda-en-asturias-naci-a-vida-y-en-leon-a-conciencia-_354553.html>

-----, “En la tele te dicen que la muerte es mentira.” *ABC*, 11 de noviembre. 2004. Web.

- 30 Oct. 2009. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-11-2004/abc/Cultura/antonio-gamoneda-en-la-tele-te-dicen-que-la-muerte-es-mentira_963365051442.html>
- , "En la vejez hay una luz que nos muestra el vacío." *Mercurio* 89. Apr. 2007. Web. 10 Mar. 2010. <<http://www.revistamercurio.es/index.php/revistas-mercurio-2007/mercurio-89/142-14-entrevista-con-antonio-gamoneda-premio-cervantes-2006>>
- , "Entrevista." *Analecta Malacitana*. Nº15. Agosto de 1990. Web. 10 Mar. 2010. <<http://www.anmal.uma.es/numero15/Gamoneda.htm>>
- , "Entrevista con Dasso Saldívar." *Arquitrave*. 2003. Web. 10 March 2010. <http://www.arquitrave.com/poetas/gamoneda_antonio/gamoneda_antonio.html>
- , *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2004.
- , *El lugar de la reunión*. Ed. Carmen Palomo. Burgos: Dossoles. 2007.
- , "No puedo prescindir del lenguaje poético." *Ínsula* nº 736, abril (2008): 3-5.
- , "¿Poesía en los años 2000?" *La alegría de los naufragios*, nº 1 y 2. 1999. 25-28.
- , *Solo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000.
- , "Una conversación con Antonio Gamoneda." *Almacén*, 2001. Web. 10 Mar. 2010. <<http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/001555.html>>
- , "Una placa en la casa de la memoria." *Diario de León*. 23 de noviembre de 2007. Web. 30 Oct. 2009. <<http://farogamoneda.blogsome.com/2007/11/>>
- , *Un armario lleno de sombras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- GODICHEAU, FRANÇOIS. "La represión y la guerra civil española. Memoria y tratamiento histórico." *Prohistoria* 5 (Enero, 2001): 103-122.
- GRAHAM, HELEN. "Coming to Terms with the Past." *History Today*, Vol. 54. (2004):

29-31.

JUARISTI, JON. "Poetas." *ABC*, 3 de diciembre de 2006. Web. 30 Oct. 2009.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2006/12/03/006.html>>

LABANYI, JO. "Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain."

Constructing Identity in Contemporary Spain. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 1-14.

MAYHEW, JONATHAN. *The Poetics of Self-Consciousness: Twentieth-Century*

Spanish Poetry. Lewisburg: Bucknell UP; London; Cranbury, NJ: Associated UP, c1994.

-----, "The Persistence of Memory: Antonio Gamoneda and the Literary Institutions of

Late Modernity." *New Spain, New Literatures*. Ed. Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini. Nashville, Tenn.: Vanderbilt UP, 2010. 149-162.

MILLS-COURTS, KAREN. *Poetry as Epitaph: Representation and Poetic Language*.

Baton Rouge: Louisiana State University Press. 1990.

MIR, CONXITA. "El sino de los vencidos: la represión franquista en la Cataluña rural de posguerra." *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*. Coord.

Julián Casanova. Barcelona: Crítica, 2004. 124-193

MOLINER, MARÍA. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1987.

NORA, PIERRE. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." Trans. Marc Roudebush. *Representations*, 26 (1989): 7-24.

- PERICAY, XAVIER. "En el Hostal de San Marcos." Madrid: ABC, 1 de mayo de 2007. Web. 30 Oct. 2009. <<http://www.abc.es/historico-opinion/index.asp?ff=20070501&idn=1632846462062>>
- RANCIÈRE, JACQUES. "The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy." *New Left Review* 14 (March-April, 2002): 133-151.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- RICHARDS, MICHAEL. *A Time of Silence*. New York: Cambridge UP, 1998.
- RICOEUR, PAUL. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: Chicago UP, 2004.
- SILVA, EDUARDO. "Crónica y fotos del acto en el cementerio de Boñar (León). 15 de mayo de 2004." 2004. Web. 30 Oct. 2009. <http://www.foroporlamemoria.info/documentos/2004/bonar_leon_15052004.htm>